y por su escritura. Una poesía y una moral se desprenden de ellos con una especie de evidencia.

Textos e imágenes persiguen un mismo objetivo: separar las secuencias de nuestros hábitos mentales, corregir lo cotidiano, dar a los lugares comunes y a las conveniencias el empujón que hace zozobrar el decorado y pone en tela de juicio su oportunidad.

¿Adónde/o va la literatura?

1974

Diálogo con Maurice Nadeau en el programa «Dialogues» (de R. Pillaudin), France-Culture, 13 de marzo de 1974. Publicado en *Écrire... pourquoi? pour qui?*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974; y luego, en forma de opúsculo, con el título *Sur la littérature*, P.U.G., 1980.

Roland Barthes: Con toda honestidad, no comprendo el enunciado. Para empezar, «¿Adónde va la literatura?» es una pregunta un poco engañosa, como todas las preguntas prospectivas. ¿Y qué querría decir la alternativa? ¿La literatura u otra cosa? O bien ya no va, o bien va. Pienso que si quisiéramos responder rápidamente a la pregunta «¿Adónde va la literatura?», podríamos decir de inmediato —pero el debate se terminaría—: a su pérdida. Creo, por lo demás, que tenías una cita de Blanchot al respecto.

Maurice Nadeau: Blanchot escribe: «¿Adónde va la literatura? Va hacia sí misma». Y precisa: «Hacia su esencia, que es su desaparición». «Desaparición» tiene en él una connotación metafísica. Se nos pide que respondamos a una pregunta más concreta, que viene a ser ésta: «¿En qué punto se encuentra actualmente la literatura?». Ni tú ni yo somos profetas y, por mi parte, no sé muy bien adónde va. Tal vez la pregunta sea más vasta, quizás equivale a esta otra: «¿Qué es la literatura?».

R.B.: Al final del programa, habría que hacer la pregunta «¿Adónde debe ir?». Es decir, habría que plantear la cuestión de su utopía. Pero, antes de llegar a eso, hay que explorar ciertos aspectos de la literatura como objeto. Es un concepto extremadamente vago, muy amplio, y que, además, ha variado mucho históricamente. Por ejemplo, habría que recordar que la misma palabra «literatura» es bastante reciente: en el plano terminológico, solamente existe desde finales del siglo XVIII. Antes, se hablaba de las letras, de las bellas letras, y eso era otra cosa. Por otra parte, en un primer momento, y de tal modo que no haya ningún equívoco sobre la manera en que hoy podemos pensar la literatura, hay que volver a situarla en su marco social, en el marco de la socialidad. Eso es muy importante, porque la literatura no es un objeto intemporal, un valor intemporal, sino un conjunto de prácticas y de valores situados en una sociedad determinada.

M.N.: Es decir, que nos veremos naturalmente inducidos a hacer una reseña histórica, tanto de la palabra como de la cosa.

R.B.: Tal vez eso nos induzca a hacer una reseña histórica. Pero quisiera decir que, para mí, la literatura —y, una vez más, solamente acepto la palabra a beneficio de inventario; preferiría hablar de «escritura» que de literatura, o incluso de «textos»— la literatura crece en un mundo de lenguaje, en lo que he llamado en otro lugar logosfera, el mundo de los lenguajes en que vivimos; y esa logosfera, si nos atenemos a lo que nuestra sociedad es, está profundamente dividida. Los lenguajes están divididos. Sin duda, hay un idioma nacional, el francés, pero en el fondo no tiene ninguna realidad social, salvo en el nivel de las gramáticas de francés o en el de su enseñanza normativa. En la realidad, hay varias lenguas francesas. Creo que hay que situar bien a la literatura en relación con esa división de los lenguajes.

M.N.: Sin duda, pero si la literatura es lenguaje, es el lenguaje de varios y diferentes lenguajes. Aunque sea particular, no se confunde con otros lenguajes particulares, como el de los oficios o los propios de ciertos medios. Solamente existe un lenguaje literario, una literatura, a partir de un trabajo sobre lo que llamamos comúnmente lenguaje.

R.B.: Sí, pero esa particularidad se debe a que durante siglos, y en la sociedad francesa desde hace dos o tres siglos, se ha atribuido al lenguaje literario una especie de valor, de coartada trascendente, eterna, universal. El lenguaje literario era el lenguaje por excelencia, mientras que en la realidad social había —y hay todavía— una gran cantidad de otros lenguajes separados de la literatura. Por consiguiente, el lenguaje literario tiene una posición excéntrica en relación con todos los lenguajes reales y, al mismo tiempo, una posición trascendente, como si fuese el componente y, en cierto modo, la síntesis de todos esos lenguajes. Esta especie de falta de fundamento hace que la literatura esté siempre amenazada por las grandes sacudidas sociales, porque, precisamente, hay una socialidad, o, mejor dicho, una ideología del lenguaje literario.

M.N.: Lo que podríamos llamar un lenguaje literario de época. Pero entre todos los que utilizan ese lenguaje, existen grandes diferencias, como la que separa a Racine de Campistron. ¿No sería mejor aprehender el problema en el nivel de quien escribe? Es un individuo separado y que se coloca aparte utilizando, para cierto uso, un lenguaje que no es el de todo el mundo y que solamente se convertirá en un lenguaje literario al término de su trabajo. Aunque padezca todas las determinaciones que tú sugieres, no deja de entregarse a un trabajo solitario.

Podemos considerar ese trabajo en su comienzo y en su acabamiento, en la obra realizada. Esa obra es un producto original, y lo que el lector saborea es la originalidad de ese producto. La actitud del lector, para quien la obra es un objeto de deleite y de placer, no es la del crítico, atento a aproximaciones, filiaciones e ideas generales. Tampoco son dos actitudes irreconciliables.

R.B.: Si he planteado el problema de la socialidad de la literatura, ha sido porque justamente quisiera llegar poco a poco a traducir el carácter específico y, si puedo permitirme la palabra, tópico, de la literatura. Es un objeto espacialmente muy particular, puesto que se presenta como un lenguaje universal y es al mismo tiempo un lenguaje particular. Si tomamos, por ejemplo, una novela de tipo bastante tradicional —por ejemplo, una novela de Balzac—, ¿cómo participa de una determinada socialidad?

Esto lo han estudiado críticos y escuelas de crítica. Participa de una manera ambigua, contradictoria. Por una parte, esa novela es globalmente extraída de un lenguaje muy apartado, el lenguaje de la literatura, el lenguaje del relato escrito. No es un lenguaje hablado. Y, al mismo tiempo, en el interior de esa novela, circulan, y se presentan de una manera, por así decirlo, calidoscópica, una gran cantidad de lenguajes imitados. Lo que la literatura tiene de interesante no es tanto el hecho de que una novela refleje una realidad social; el carácter específico de una obra literaria —por ejemplo, de una novela— es practicar lo que podríamos llamar una *mimesis* de los lenguajes, una especie de imitación general de los lenguajes. Esto hace que, cuando la literatura, o la novela, se da como escritura literaria, lo que finalmente copia es la escritura literaria anterior.

La práctica literaria no es una práctica de expresión, de expresividad, de reflejo, sino una práctica de imitación, de copia infinita. Por eso es un objeto muy difícil de definir, porque es un objeto de lenguaje. Ahora bien, en el fondo, el lenguaje, aunque aparentemente esté de moda desde hace unos veinte años, es un plano de reflexión al que nos resistimos mucho, porque nos pone enseguida en tela de juicio a nosotros mismos. Por lo tanto, sigue habiendo una censura sobre el lenguaje, y una censura sobre la literatura pensada como lenguaje, al menos en el nivel de la opinión corriente.

M.N.: Me parece que disuelves fácilmente la originalidad de la obra en vastas entidades: la literatura, la socialidad… Si insisto en el nacimiento del acto literario, en la producción de la escritura, es porque, al contrario, en todo escritor veo a un individuo que rechaza primero el lenguaje común, sobra decirlo, pero que también rechaza todo lo que se ha escrito antes que él. La literatura nace una y otra vez con cada individuo que escribe y con la voluntad de abolir toda literatura anterior. Si no, ¿por qué escribir? Puede que el escritor imite, pero en su propia defensa, e inconscientemente.

R.B.: Sin duda, pero hasta la fecha, la literatura lo recupera siempre.

M.N.: Lo recupera al final. Pero el acto por el que se escribe no puede ser un acto de copia. Al contrario, escribir es instalarse en el rechazo, en la soledad, en la acusación de toda escritura anterior, que parece falsa, inadecuada, insincera, literaria en el mal sentido de la palabra.

R.B.: Sí, pero eso, en cierto modo, es una coartada…

M.N.: La coartada que permite el acto, y que, en cualquier caso, no se vive como una coartada.

R.B.: Sí, pero escribir es situarse en lo que ahora se llama un inmenso intertexto, es decir, situar el propio lenguaje, la propia producción de lenguaje en el infinito mismo del lenguaje.

M.N.: Tal vez, si consideramos las cosas desde el exterior. ¡Qué enaltecedor objetivo: desaparecer en el lenguaje! ¡Cuando el escritor persigue el nacimiento del suyo, que no ha de parecerse a ningún otro!

R.B.: Pero ¿por qué no habría de ser enaltecedor? Precisamente en este punto es donde se produce una especie de atentado contra el sujeto. Y el atentado contra el sujeto, el atentado contra la consistencia del sujeto que se produce en la escritura, es tan enaltecedor que es el objeto mismo de todas las experiencias límite, marginales, como por ejemplo la droga, ¡o la perversión! Para mí, la literatura —hablo siempre, evidentemente, de una literatura en cierto modo ejemplar, ejemplarmente subversiva—, para mí, la literatura —y por eso preferiría llamarla *escritura*— es siempre una perversión, es decir, una práctica que aspira a quebrantar el sujeto, a disolverlo, a dispersarlo en la misma página. Durante mucho tiempo, esto se produjo en las obras clásicas de una manera indirecta, porque la ideología de la época era una ideología de la representación, de la figuración; pero, en realidad, en aquel tiempo ya había escritura, es decir, perversión.

Una de las novelas más vertiginosas de la literatura francesa, porque condensa realmente todas las problemáticas, es *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert, que es una novela de la copia, y que contiene el emblema mismo de la copia, puesto que Bouvard y Pécuchet son copistas, puesto que al final de la novela vuelven a esa copia… y puesto que toda la novela es una especie de carrusel de lenguajes imitados. Es el vértigo mismo de la copia, del hecho de que los len-

guajes se imitan siempre los unos a los otros, de que no hay fondo en el lenguaje, de que no hay fondo original espontáneo en el lenguaje, de que el hombre se ve perpetuamente atravesado por códigos cuyo fondo nunca alcanza. La literatura es, en cierto modo, esta experiencia.

M.N.: Pero ¿es eso lo que Flaubert quiso mostrar al escribir *Bouvard y Pécuchet*? ¿Pensó realmente que iba a ponerse en la corriente de la literatura?

R.B.: No, por supuesto; no habría utilizado este lenguaje, al que no habría dejado de imitar paródicamente en su novela. Estoy seguro de que, al final, ¡habría habido todo un párrafo sobre Bouvard y Pécuchet convirtiéndose en estructuralistas!

M.N.: Es decir, que, contrariamente a lo que dices, habría seguido manteniéndose fuera de la corriente de la literatura: para juzgarla, para mantenerse delante de ella como sujeto. Olvidas que *Bouvard y Pécuchet* es igualmente una gran obra paródica, una obra de arte de la ironía.

R.B.: Lo extraordinario de la ironía, de la parodia de Flaubert, es justamente que no se detiene, que no tiene punto de anclaje, significado. No se sabe qué hay al final. Ésa es la significación del retorno a la copia de Bouvard y Pécuchet: una travesía inútil. Es una travesía inútil, pero que designa de algún modo la naturaleza misma del mundo; sólo hay una filosofía, actualmente constituida, que esté un poco de acuerdo con esta visión: la filosofía del sujeto generalizado, es decir, el budismo. Pero volvamos a la literatura. La socialidad de la literatura sólo se aprehende realmente a partir del momento en que se piensa que la literatura es lenguaje, y no un vehículo de contenidos, de representaciones.

M.N.: En eso estamos de acuerdo. Pero limitarse a considerar la obra como un sistema de lenguaje en el que intervienen todas las figuras de la retórica, que recortamos, reunimos y separamos creyendo dar cuenta de la obra literaria, es atenerse al nivel del significante, es decir, finalmente, a la superficie de la obra. ¿Qué haces de la voluntad, del deseo, consciente o inconsciente, de quien escribe? Por ejemplo, *Sarrasine*, la has enriquecido con tu comentario. Pero ¿dónde está, en *S/Z*, el deseo de Balzac de escribir *Sarrasine*? ¿Por qué esa obra? ¿Con qué objetivo? Si nos atenemos al único análisis de los significantes, nos quedamos en la suposición, en la vaguedad.

R.B.: Tu pregunta supone que ha habido, en cierto momento, una persona Balzac, un sujeto Balzac, que ha dado un producto, *Sarrasine*. Yo diría más bien que ha habido un cuerpo que sostenía la pluma. Es muy importante restablecer el cuerpo del escritor en su escritura. Hablábamos de Balzac; pero hay un dominio magnífico pendiente de explorar: las correcciones de Balzac en sus pruebas de imprenta, en sus galeradas. En aquel tiempo, había mucha más libertad, y se podía hacer una docena de pruebas de un mismo texto. Contrariamente a la mayoría de los escritores franceses, Balzac añadía en lugar de suprimir.

M.N.: Proust también.

R.B.: Sí, Proust, Stendhal, Rousseau, Balzac. Y cuando vemos las últimas galeradas de *César Birotteau*, son visualmente admirables, son páginas impresas con explosiones. Como unos fuegos artificiales de suplementos, de añadidos, de lo que Proust llamaba *paperolles*; tienen realmente una belleza plástica y, finalmente, a lo largo de la página, lo que prolifera y se disemina es efectivamente el emblema de la escritura. En mi opinión, el autor solamente existe en el momento en que produce, y no en el momento en que ha producido. A mi muy modesta escala, lo siento muy profundamente: una vez que he escrito un libro y que se publica, no tengo realmente nada más que decir, estoy despegado de él, no mantengo con ese libro relaciones de gestión o de propiedad. Pero, evidentemente, ése es el momento que la sociedad elige para pedirme que hable de él.

M.N.: Sí, pero se reconoce a Barthes tanto en *Le plaisir du texte* como en *S/Z*. Son dos libros salidos de la misma pluma. Tienen un denominador común.

R.B.: Existen unos fenómenos llamados idiolectales; hay un idiolecto, que es la presencia del cuerpo. El cuerpo tal vez no es

personal, pero es individual. El cuerpo pasa de una determinada manera a la escritura. Por consiguiente, hay efectivamente idiolectos de escritor. Pero hay que seguir combatiendo ese mito que sitúa, por una parte, con anterioridad a su obra, a un sujeto constituido, un yo, una persona, que se convierte en el padre y propietario de un producto, la obra, y, por otra parte, esa obra, esa mercancía.

M.N.: Esto es lo mismo que decir que el lenguaje elige al escritor, y no lo contrario. En suma, una gracia que le cae del cielo. Un mito reemplaza a otro.

R.B.: A pesar de todo, el escritor elige combinar. Combina citas a las que les quita las comillas.

M.N.: ¿Entonces solamente hay combinadores?

R.B.: Sí, aunque esta fórmula pertenezca a la época heroica del estructuralismo. Lo que tal vez podríamos hacer ahora es ver los aspectos propiamente actuales y, por así decirlo, críticos (recordando que la palabra *crítico* es el adjetivo que va con la palabra *crisis*) de la literatura.

M.N.: Estamos de acuerdo en advertir que la crisis existe. Pero, desde que ejerzo mis actividades, siempre he oído hablar de crisis. Crisis de la edición, crisis de la librería y, por supuesto, crisis de la lectura. ¿No será que se trata de un mal endémico?

R.B.: También hay una crisis de la novela, una crisis de la poesía, etc.

M.N.: En 1880, se realizó una célebre encuesta entre los escritores. Todos hablaban, Jules Renard y otros, de crisis de la novela. La novela no estaba ni siquiera en crisis; ya estaba muerta. En el momento en que Zola producía su obra. Todo el mundo sabe que Valéry, Gide, Claudel, no quisieron escribir novelas. No era un género «artístico». Sin embargo, desde hace unos cien años, asistimos al nacimiento de un buen número de novelistas.

R.B.: A pesar de todo, yo diría que hay crisis. Una crisis no tiene lugar cuando se producen menos objetos, menos libros; al contrario, cada vez se produce más, incluso en lo que concierne a la novela, o al menos lo mismo. No; hay crisis cuando el escritor se ve obligado, o bien a repetir lo que ya se ha hecho, o bien a dejar de escribir; cuando queda atrapado en una alternativa draconiana: o bien repetir, o bien retirarse.

M.N.: En ese caso, ¿dejaría de ser un copista? ¿Desearía decir otra cosa que lo ya dicho?

R.B.: No, ya no puede copiar. Pero, de todas formas, la copia ha de ser dispersadora, debe ser pluralizada. No se copian obras; se copian lenguajes, una cosa completamente distinta. Pienso, por ejemplo, que esta definición puede convenir, por remontarnos bastante en el tiempo, a la tragedia francesa. Podemos decir que en el siglo XVIII hubo una crisis de la tragedia, no porque hubiese menos tragedias —había muchas—, sino porque se contentaban con repetir las tragedias que habían tenido lugar. Es una pregunta que podemos hacer en los casos de la novela y de la poesía. Por ejemplo, en la novela, ¿hay innovaciones?, ¿hay mutaciones?

M.N.: Digamos que el género se ha desarrollado. A una novela ya no es preciso pegarle la etiqueta «novela».

R.B.: Ya no se indica «novela» cuando se trata de novelas, pero cuando no se trata de novelas, se puede poner «novela».

M.N.: Exactamente. Es decir, que asistimos a una subversión de los géneros. Están los que tratan de abrir vías nuevas. Lo nuevo tiene un valor de choque en la medida en que rechaza una tradición que no es más que una manera de repetir, de inscribirse en la corriente de la literatura. Hoy contemplamos un estallido, una dispersión, el rechazo de todas las obligaciones, en todos los niveles, incluso en el de la sintaxis. Se fabrican «textos» que no son novela ni poesía, que son a menudo las dos cosas, y que, también a menudo, desconciertan al lector no prevenido. Ya sé que la obra tiene otros fines que el de la comunicación inmediata, pero es preciso que la comunicación se establezca en un nivel o en otro. En este sentido,

puedo decir que hay crisis. Sin embargo, es posible que, dentro de diez años, o de veinte, se diga que estos «textos» fueron las grandes obras de su época. ¿Acaso el *Ulises* de Joyce no fue por mucho tiempo papel mojado para los contemporáneos del escritor?

R.B.: Es un problema casi insoluble. Hay siempre una intimidación por parte de la modernidad, es inevitable. La innovación intimida porque tenemos miedo de perdernos lo que pueda haber de importante en ella. Pero también en ese caso habría que ser objetivo y pensar que la modernidad más actual conlleva sus propios desechos; la modernidad libera confusamente el desecho, la experiencia y tal vez una obra futura. Hay que tomar partido al respecto y defender la modernidad en su conjunto, asumiendo la parte de desechos que conlleva inevitablemente, y que ahora no podemos evaluar de un modo exacto. Hay que tener una actitud de disponibilidad.

M.N.: Hay que pensar igualmente en la famosa barrera de la edición, de la publicación. Los editores son los que, en general, querrían tratar solamente con copistas. ¡Copistas con traje nuevo, por supuesto!

R.B.: Por supuesto. ¡Pero también editan libros relativamente ilegibles!

M.N.: ¡Tengo fama, en efecto, de haber editado un buen número de ellos! Libros a propósito de los cuales se dice que son ilegibles, libros que, en el momento en que son publicados, no tienen lectores, o muy pocos. Sin embargo, el libro está ahí. Madura lentamente. Diez años más tarde, aparece en formato de bolsillo. Lo advierto en mis autores reputados como «ilegibles». Hay una acomodación del lector. Lo que hoy nos parece incomprensible, se vuelve más adelante muy legible.

R.B.: Por lo demás, en ello encontramos un viejo mito reaccionario, la oposición del intelectualismo al anti-intelectualismo, a lo popular; no lo puedo soportar, porque hace veinte años que lo escucho. No veo por qué el intelectual se habría de separar de lo popular. En lo que a mí se refiere, he defendido a fondo —y en un momento en que nadie lo hacía— una gran obra popular, el teatro de Brecht. Solamente pido esto: que un día, que un día no lejano, tengamos en Francia novelas que correspondan al teatro de Brecht. Por lo tanto, no mantengo de ningún modo una posición intelectualista, con la salvedad de que, por supuesto, el mismo Brecht era un hombre muy inteligente que practicaba el intelectualismo. Pero también escribió un teatro para el placer de sus espectadores.

¿Qué es lo «popular»? Si yo quisiera ejercer la crítica, ¿qué sería la crítica popular? ¿Crítica pequeño-burguesa? Existe. No me lo puedo creer. Estamos en una sociedad dividida, y yo mismo padezco la crueldad de esa división.

Pero también hay que comprender que el hecho de aceptar escribir algo legible supone ciertas complacencias. La lengua nunca es inocente y, si se escribe legible, se acepta cierta mediatización del propio lenguaje. Solamente podemos aceptar esa complacencia si tenemos realmente una especie de moral secreta de —si se me permite— la táctica, o de las trampas implícitas, una especie de objetivo bastante retorcido de lo que pretendemos hacer con el escrito. Hacemos cierta concesión en el plano de lo legible porque queremos dejar ver cosas que nos parecen importantes.

M.N.: Son efectivamente los dos bordes de la escritura. El primero es el de la cultura, el de la tradición, el de la legibilidad, y el otro una pérdida de lenguaje, de vida. Lo vemos muy bien en Bataille, por ejemplo, o en Artaud, aunque en Artaud se abandone a menudo el dominio del sintagma, de la frase, en favor del grito.

R.B.: La escritura de Artaud se sitúa a tal nivel de incandescencia, de incendio y de transgresión que, en el fondo, no hay nada que decir sobre Artaud. No hay libro que escribir sobre Artaud. No hay crítica que hacerle a Artaud. La única solución sería escribir como él, entrar en el plagio de Artaud.

Y —siempre a propósito de esa idea de crisis— un hecho es patente, actualmente, si comparamos a una figura global de la literatura de la de Francia de hoy con esa misma figura simplemente antes de la última guerra, hace unos treinta años; advertimos un abandono, en cierto modo nacional y social, de la gran literatura y de su mito.

M.N.: ¿Y un abandono también del mito del escritor?

R.B.: Del mito del escritor igualmente, pues, en la actualidad, ningún escritor ocupa el lugar que ocupaba gente como Valéry, como Gide, como Claudel, incluso como Malraux en aquella época.

M.N.: Dentro de pocos días, aparecerán *Los cuadernos de la «Petite Dame»*, de Madame Théo van Rysselberghe, que vivió cerca de Gide y que llevó un diario hasta la muerte de éste. Anota todos los hechos y gestos de Gide durante una jornada, sus palabras, los pensamientos que le confía. Con este nuevo Eckermann, el menor comportamiento de Gide, la palabra más anodina, revisten una significación. No vemos que Sartre tenga su Eckermann o su *Petite Dame*.

R.B.: Ha tenido a Simone de Beauvoir.

M.N.: Sí, pero ella también ha trabajado, y mucho para sí misma.

R.B.: Ha intervenido cierta liberación: hemos matado —afortunadamente— a quien Mallarmé llamaba el Señor que está en el escritor —por no decir el Señorito que está en el escritor—. Eso conlleva una transformación a la vez ideológica y social: lo que comúnmente llamamos burguesía ya no sostiene a su gran literatura. Ya no tiene, en el fondo, su literatura. Y esa gran literatura burguesa aparece ahora como refugiada en parques nacionales, en reservas, por ejemplo, en la Academia. Se produce, por lo tanto, un abandono de los grandes liderazgos, por así decirlo, de la literatura. Existen sin duda liderazgos, mucho más caóticos, mucho más agitados, mucho menos tranquilos, pero, de hecho, son liderazgos intelectuales, y no propiamente literarios. Desde hace unos treinta años, el gran fenómeno sociológico de la casta de los escritores es la llegada masiva de los profesores.

Se crea por consiguiente una nueva categoría de producción, a la vez literaria e intelectual, y que, en general, implica a la vez posiciones de compromiso político y de compromiso ideológico, pèro también una práctica de escritura.

A propósito del compromiso, quisiera precisar un punto. ¿Cómo es posible imaginar, por una parte, el compromiso con el problema del mundo, y, por otra, una actividad que parece efectivamente gratuita, libre de compromiso, puramente placentera? Solamente se puede responder con una opción de tipo filosófico. Comprendo perfectamente que no se admita la contradicción. Personalmente, diría que sostengo con firmeza, en cualquier caso en lo que a mí respecta, la posibilidad de una conducta y de una práctica plurales. Es decir, que, por una parte, admito muy bien que se coincida tan profundamente como se pueda con los problemas militantes de la propia época, pero no por ello hay que sentirse, al mismo tiempo, en la obligación de censurar la actividad erótica de escritura. Es una opción: depende de si tenemos una filosofía monista o una filosofía pluralista.

El compromiso con la escritura pasa por mediaciones, y constituye una mediación. Hay que aceptar la idea de práctica mediata, de práctica mediatizada. Podemos pensar que nos inscribimos en la Historia mediante un trabajo con la escritura, pero, evidentemente, solamente nos inscribimos en una Historia de bastante largo alcance; a través de la escritura, no nos inscribimos en la Historia presente, inmediata. Porque el que quisiera inscribirse, a través de la escritura, en la Historia presente e inmediata, en las crisis que nos rodean, encontraría grandes dificultades, pues se vería obligado a pasar por el relevo de un lenguaje estereotipado, el cual, precisamente, ya no sería una escritura.

Es en este punto donde defiendo la posibilidad de una filosofía pluralista, que consiste en dividirse como sujeto, en inscribir, por un lado, cierta parte de uno mismo, o del propio sujeto, en la vida absolutamente contemporánea, y, por otro, en inscribir otra parte en una actividad de escritura que se sitúa en otra longitud histórica, pero que no deja de ser histórica, prospectiva, y que está animada por una especie de dinámica progresista de liberación.

M.N.: Sin embargo, hay casos en que el compromiso con la escritura puede coincidir con un compromiso político. Pienso en Solzhenitsin: es un escritor comprometido con su escritura, y sin que sus obras sean obras de propaganda, de polémica, etc. Por ejemplo, *El primer círculo* y *Pabellón de cancerosos* son obras comprometidas políticamente. ¿Cómo puede ser que una obra literaria en la que su autor se compromete, es decir, en la que precisamente no hace política, adopte repentinamente un valor de subver-

sión en una determinada sociedad? Podría tratarse, por lo demás, de otra sociedad, salvo de la democracia burguesa. Lo que decías antes es cierto para nuestras sociedades, y ya no lo es en otras sociedades.

R.B.: Sean cuales sean el interés y la importancia de Solzhenitsin, su escritura es muy tradicional, su escritura en sentido amplio, es decir, la composición misma. También en Francia, en el siglo XIX, tuvimos una gran cantidad de novelistas que se comprometían mucho más de lo que creemos hoy en día; diría incluso que la novela francesa del siglo XIX tiene un valor de testimonio, de diagnóstico, a menudo muy cruel, acerca de la burguesía de la época. Las novelas actuales, incluso tradicionales, ya no tienen esa especie de energía de testimonio de lo que llamamos las clases dominantes. Desde este punto de vista, Zola se mantiene muy por delante de lo que nosotros hacemos. Por lo demás, esto es lo que me parecería digno de interrogar. ¿Por qué no tenemos, actualmente, junto a los textos-límite, junto a los textos experimentales, una literatura propiamente realista, que describa, de una manera crítica, desengañadamente, la sociedad en la que estamos y lo que no deseamos de ella?

M.N.: Tal vez esto sea cierto para la literatura en Francia. En la literatura latinoamericana, por ejemplo, asistimos hoy en día a la renovación de las técnicas novelescas y, a la vez, a una puesta en duda de las realidades sociales. Es decir, a ese compromiso total que pasa por el compromiso inicial en la escritura.

R.B.: A partir del momento en que hay práctica de escritura, estamos en alguna cosa que ya no es del todo la literatura, en el sentido burgués de la palabra. Yo la llamo el *texto*, es decir, una práctica que implica la subversión de los géneros; en un texto ya no se reconoce la figura de la novela, o la figura de la poesía, o la figura del ensayo.

El texto contiene siempre sentido, pero contiene, de alguna manera, retornos de sentido. El sentido viene, se va, vuelve a pasar por otro nivel, y así sucesivamente; tendríamos que acercarnos casi a una imagen nietzscheana, la del eterno retorno, el eterno retorno del sentido. El sentido retorna, pero como diferencia, y no como identidad.

La noción de *texto* se investiga actualmente. Tuvo primero una especie de valor polémico; era un concepto que se intentaba oponer al concepto de *obra*, gastado y comprometido. Dicho esto, no creo que actualmente se pueda esperar dar una definición de la palabra *texto*, porque volveríamos a caer bajo el peso de una crítica filosófica de la definición. Cero que actualmente sólo nos podemos aproximar a esta noción de *texto* metafóricamente, es decir, que podemos hacer circular, enumerar e inventar, lo más ricamente posible, metáforas en torno al texto (aunque Kristeva haya ido muy lejos en la definición conceptual del texto, en relación con la lengua).

Sobre el límite del texto, no puedo responder; puedo esperar distinguir la *escritura* de lo que he llamado la *escribación*. Pero eso también es alejar la dificultad. La *escribación* sería, en el fondo, el estilo del que escribe creyendo que el lenguaje no es más que un instrumento, y que no ha de discutir con su propia enunciación; la *escribación* es el estilo del que rechaza plantear el problema de la enunciación, del que cree que escribir es simplemente encadenar enunciados; la *escribación* se encuentra en muchos estilos: el estilo científico, el estilo sociológico. Hay todo tipo de estilos que se definen siempre por el rechazo del escriptor a situarse como sujeto en la enunciación, y eso es la *escribación*; en ese caso, evidentemente, no hay *texto*.

Pero, por otra parte, y por eso retomaré una vez más las objeciones que se me han hecho, no creo en absoluto que el texto se pueda definir como un espacio aristocrático de escritura; no veo por qué no habríamos de encontrar texto, con ciertas salvedades, en periódicos, en producciones de tipo muy masivo, muy «popular». Hay que buscarlo. Personalmente no lo hago, porque, por mi generación, estoy a pesar de todo en la articulación de una literatura antigua con algo nuevo, que se persigue. Pero pienso que muy pronto podremos revisar esas especies de particiones éticas y estéticas entre la buena y la mala literatura. Ahora sabemos que sería completamente estúpido, y casi criminal, sostener una separación entre, por ejemplo, la escritura llamada demente y la escritura no demente: el verdadero límite se da entre la escribación y la escritura, y se refiere al lugar del sujeto en la enunciación, según si ese lugar es asumido o no lo es. Es asumido en la escritura; no es asumido en la escribación.

Esto tiene un valor intransitivo. Escribir es un verbo intransitivo, al menos en nuestro uso singular, porque escribir es una perver-

sión. La perversión es intransitiva; la figura más simple y más elemental de la perversión es hacer el amor sin procrear: la escritura es intransitiva en este sentido, no procrea, no da productos. La escritura es efectivamente una perversión, porque en realidad se determina del lado del goce.

En mi opinión, la producción literaria, en el sentido más amplio del término, está cada vez más marcada por un foso, por un hiato profundo entre, por una parte, una producción ampliamente corriente que reproduce los modelos antiguos, a menudo con talento, a menudo con una aptitud bastante sensible para captar la actualidad, la sociedad y los problemas, y, por otra parte, una vanguardia muy activa, muy marginal, muy poco legible, pero muy «buscadora».

El Nouveau Roman, por ejemplo, sean cuales sean su interés, su importancia y su éxito, aún representa a una literatura bastante tradicional —y esto no es peyorativo—. Recientemente, se ha podido hacer un análisis muy sociológico, e incluso estrictamente «goldmanniano», de *La jalousie* como una novela de la decepción de la clase colonial en vías de perder sus colonias. Desde ese momento, se puede decir que Robbe-Grillet es un escritor comprometido. Pero, en cualquier caso, en el plano de la escritura, la del Nouveau Roman es muy legible y no ha removido realmente la lengua. El Nouveau Roman ha modificado ciertas técnicas de descripción, ciertas técnicas de enunciación, ha vuelto más sutiles las nociones de psicología del personaje, pero no se puede decir que represente a una literatura-límite, a una literatura experimental.

Las zonas intermedias de literatura, los escritores medianos, los escritores menores —en relación con los géneros— están llamados a desaparecer.

Por mi parte, tengo cierta idea utópica de la literatura, o de la escritura, de una escritura afortunada. Partiré del hecho de que actualmente —y no hago con ello ninguna demagogia—, desde el desarrollo de la democracia burguesa, es decir, aproximadamente ciento cincuenta años, con los progresos de la técnica y de la cultura de masas, existe un divorcio evidente, y terrible en mi opinión, entre el lector y el escriptor: por una parte, hay algunos escriptores, o algunos escritores, y, por otra, una gran masa de lectores. Y los que leen no escriben. El problema está ahí, ¿no es cierto? Los que leen no escriben.

Advertimos que en la sociedad anterior, socialmente muy alienada y con una división de clases muy fuerte, este divorcio no existía en el nivel de la clase afortunada, de la clase ociosa. La prueba es que, en la enseñanza de la antigua sociedad, hasta aproximadamente la mitad del siglo XIX, la enseñanza secundaria que se dispensaba a los hijos de burgueses, a Flaubert por ejemplo, consistía en aprender a escribir. La retórica era el arte de escribir, mientras que ahora, en los colegios, se dice que se aprende a leer. Se enseña al niño a leer bien, pero, en el fondo, no se le enseña a escribir. Algunos sujetos —naturalmente no muy numerosos y por definición clandestinos— tienen el deseo profundo de realizar ese goce de la escritura y tropiezan naturalmente con barreras terribles en el plano comercial, institucional y editorial. Pero la esperanza de poder escribir, incluso sin publicar, es un sueño que puede existir y que, además, ya existía en Flaubert, tal vez con cierta mala fe...

Por lo tanto, imagino una especie de utopía donde los textos escritos en el goce podrían circular fuera de toda instancia mercantil y donde, por consiguiente, no tendrían lo que llamamos —con una palabra bastante atroz— una gran difusión. Hace veinte años, la filosofía era todavía muy hegeliana y jugaba mucho con la idea de totalización. Hoy en día, la filosofía misma se ha pluralizado y, por consiguiente, podemos imaginar utopías de tipo más grupuscular, más falansteriano.

Esos textos circularían así en pequeños grupos, en círculos de amistad, en el sentido casi falansteriano de la palabra, y, por consiguiente, tendría realmente lugar la circulación del deseo de escribir, del goce de escribir y del goce de leer, que se juntarían y se encadenarían fuera de toda instancia, sin acercarse a ese divorcio entre la lectura y la escritura.

Cuando se ha empezado a escribir, cuando se está en la escritura, por lo demás valga lo que valga, hay un momento, en cierto sentido, en que ya no se tiene tiempo de leer. Hay una especie de desencuentro entre la escritura y la lectura que hace que, en un determinado momento, ya no leemos más que lo necesario para nuestro trabajo. Por consiguiente, la vigilancia de los textos que aparecen durante el año, por ejemplo, es una vigilancia muy funcional e interesada; si un día he de preparar una intervención o un artículo sobre un tema concreto, leo ciertos textos, ciertas obras; pero, personalmente, tengo muy poco tiempo para la lectura en sí, pa-

ra la lectura gratuita. Tengo un poco por la noche, cuando vuelvo a casa, pero en ese momento leo más bien textos clásicos; o durante las vacaciones… Por lo tanto, mi conocimiento de los textos modernos dista mucho de ser exhaustivo.

M.N.: Maurice Blanchot ha dicho que el crítico era un no lector. Un director de revista o de periódico es un no lector elevado al cuadrado. Es decir, que lo lee todo sin leer. En realidad, la lectura es una segunda lectura; y esa segunda lectura, en el oficio que ejerzo, no la puedo hacer. En suma, soy un lector únicamente en los momentos en que no tengo la obligación de leer.

R.B.: En general, utilizamos un eufemismo muy valioso: decimos que nos hemos *mirado* un libro; no lo hemos leído, pero lo hemos mirado.

Dicho esto, podríamos admitir perfectamente una especie de extracción de muestras de escritura, de una página, o de diez páginas. Puedo decidir que eso basta para formar mi vínculo con el texto. Si uno mismo tiene precisamente una erótica de la escritura que está particularmente conectada y articulada con el sabor de las palabras, con el sabor de la frase, con el sabor de lo que antaño se llamaba el estilo, entonces unas pocas páginas son suficientes.

De hecho, el gran problema, ahora, es hacer del lector un escritor. El día en que se llegue a hacer del lector un escritor virtual o potencial, todos los problemas de legibilidad desaparecerán. Si leemos un texto aparentemente ilegible, en el movimiento de su escritura lo comprendemos muy bien. Evidentemente, toda una transformación —diría casi una educación— está por hacer; para ello, es necesaria una transformación social. Del mismo modo que, en pintura, ha habido el *action-painting*, yo tomaría en consideración algo así como el *action-writing*, pero suponiendo, evidentemente, que haya también numerosos circuitos para esos textos, de tal modo que no seamos agredidos por textos, si se me permite, «pelmazos», es decir, inadecuados.

M.N.: Comparto completamente tus puntos de vista utópicos. Y con mayor placer cuando veo que esa utopía toma cuerpo. Hace unos meses, recibí una carta de un animador de comité de empresa. Escribía: «Su revista distribuye el saber, el análisis, y nosotros leemos, somos consumidores. ¿Por qué no podríamos escribir en su revista?». Le respondí que estaba completamente de acuerdo, antes de encontrar grandes dificultades. En *La quinzaine littéraire* escriben muchos profesores, especialistas y aficionados refinados. ¿He de decirle al obrero de la construcción que me escribió que vamos a hacerle un rincón en la revista, que vamos a confinarle, en suma, en un gueto? Además, ¿quién elegirá los textos?, ¿con qué criterios? ¿Hay que publicar un texto solamente porque revela cierta sinceridad en el relato de una experiencia, o porque ha accedido a un nivel literario?

R.B.: Habrá muchas dificultades, porque las personas de las que hablas llegarán a la escritura teniendo ya una cultura; para ellas, el peligro es entonces que el texto sea una especie de espacio *expresivo*: en realidad, tendrían que llegar a comprender que el texto es un espacio seductor y que, por consiguiente, hay que plantearse problemas de seducción cuando se escribe. Y lograr seducir al otro es toda una aventura. En otro tiempo, la retórica creyó resolverlo, pues en gran parte fue un arte supuestamente de la seducción. Pero ahora la retórica no es suficiente. Por lo tanto, el problema es saber qué puede ser hoy una seducción del texto, cómo concebirla, cómo hacerla comprensible y, sobre todo, cómo lograr que los que quieren escribir admitan su necesidad.

M.N.: Pero ¿por qué una sub-literatura no habría de tener derecho a la existencia?

R.B.: No lo tiene si es aburrida. Soy pérfido porque lo que aburre a uno no aburre a otro, etc. Es muy complicado. Pero, en cualquier caso, pienso que hay que plantearse cada vez más el problema de la erótica del texto. Los textos llamados eróticos a menudo no coinciden en absoluto con una erótica del texto, es decir, con un texto que trata realmente de inscribir en sí mismo el cuerpo del escriptor, de unirse al cuerpo del lector, y de establecer una especie de relación amorosa entre esos dos cuerpos, que no corresponden a personas civiles y morales, sino a figuras, a sujetos deshechos, a sujetos civilizados. En cualquier caso, la literatura no puede resolver por sí misma ni por sí sola sus propios problemas.

M.N.: En eso ya estábamos de acuerdo al principio de nuestra conversación. La actividad escribiente se inserta en las otras actividades sociales. Traba relaciones dialécticas con el complejo social. Para ayudarse a sí misma, necesita saber de qué manera se ayudará la sociedad.

R.B.: Es un problema de alienación social. Cantidad de estadísticas nos han dicho que los franceses eran uno de los pueblos que menos leían, puesto que aproximadamente uno de cada dos franceses no lee. Pero tampoco hay que ser tan severo. Aunque haya toda una literatura que no se lee, al mismo tiempo, se la conoce, es decir, que tiene con todo un valor de fecundación. Es éste un fenómeno sociológico nuevo, importante; por ejemplo, tenemos autores cuya notoriedad no se corresponde con la tirada, autores cuyas tiradas efectivas son muy reducidas y que, sin embargo, el gran público intelectual conoce; por lo tanto, tienen una función, un papel.

La escritura no actúa solamente a través de su literalidad, de su captura, de la lectura en sentido propio, sino también un poco por osmosis, por metonimia. Se produce una especie de lectura para-óptica, para-acústica.

Pero mientras la obra sea una trampa amorosa, cabe esperar que la literatura perdure…

Argumento y prospecto

LES NOUVELLES LITTÉRAIRES
1976
Carta de Roland Barthes a Philippe Roger sobre el libro de este último, *Sade, la philosophie dans le pressoir*, Grasset, 1976.

29 de mayo de 1976

Querido Philippe Roger:

Creo que ha escrito sobre Sade un libro cuyo movimiento es *justo*. Me explico acerca de esta palabra extraña.

Como sabe, siempre he pensado que la crítica literaria tenía que ser libre (metódicamente), puesto que no existe un sentido *verdadero* de una obra, salvo que se identifique abusivamente la verdad de esa obra con su letra, su origen, su historia, etc. El crítico, sin duda, no puede decir «cualquier cosa», porque se escribe con el deseo del lector (tome la expresión en sus dos sentidos), y porque en el deseo no existe algo como «cualquier cosa»; pero puede decir muchas cosas: la crítica es plural. Sin embargo, hay unos muy escasos autores que contravienen directamente a esa libertad y obligan a hablar justamente sobre lo que han escrito. Tome una pieza de Brecht, por ejemplo *Madre Coraje*: no hay manera de eludir la lección (o, si se elude, es simplemente una lástima; se pierde placer: el placer de la demostración).